



Г. Л. ОСТРОВСКИЙ

## ПУШКИНСКИЕ ТЕМЫ И ОБРАЗЫ В РУССКОЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Творчество А. С. Пушкина, отразившееся на развитии всего русского искусства в целом, сыграло большую роль и в становлении русского кино. Первые игровые фильмы в России созданы в 1907 году. Одним из них был «Борис Годунов».

В 1918—1919 годах сняты последние фильмы последних русских частных фирм. Среди них были «Выстрел» и «Станционный смотритель».

За десять лет существования русского дореволюционного кино выпущено около пятидесяти фильмов, в большей или меньшей мере связанных с пушкинскими образами и темами. В них были использованы двадцать шесть произведений великого писателя.

Внимание киноработников привлекли и пьесы («Борис Годунов», «Русалка», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери»), и «Евгений Онегин», и поэмы («Полтава», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Медный всадник», «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Домик в Коломне», «Руслан и Людмила»), и проза («Капитанская дочка», «Пиковая дама», «Выстрел», «Дубровский», «Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель»), и сказки («Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне»), и отдельные стихотворения («Воевода», «Песнь о вешем Олеге», «Жених», «Под вечер осени ненастной...», «Черная шаль»).

Эти фильмы далеко не равноценны как по своим художественным качествам, так и по близости к первоисточникам. Однако все они свидетельствуют о том постоянном интересе, который (по самым различным побуждениям) проявляли работники дореволюционного кино к наследию Пушкина.

Фильм «Борис Годунов» — одна из первых попыток создания игрового фильма в России. Снимался он в «кинематографическом ателье» А. Дранкова, предпринимчивого фотографа и журналиста. А. Дранков первым в России организовал производство хроникальных фильмов, успешно конкурирующих с киножурналами французской кинофирмы «Бр. Патэ», которая имела свое отделение в России.

Для невежественного, малокультурного А. Дранкова выбор пушкинской темы для своего первого игрового фильма был, по меньшей мере, случаен. Меньше всего его интересовали художественные достоинства трагедии и правдивое отображение истории. По-видимому, в «Борисе Годунове» А. Дранкова привлекала возможность показа, так сказать, «экзотики старины», пышных театральных костюмов и декораций. Правда, фильм «Борис Годунов» так и не был окончен, поскольку один из артистов летнего петербургского театра «Эден», снимавшихся в кинокартине, отказался играть Годунова. Однако это не смутило Дранкова, который смонтировал отснятый материал и выпустил его как самостоятельный фильм «Сцены из боярской жизни». Именно под таким названием эти отрывки из неудавшейся киноиллюстрации к «Борису Годунову» шли в 1907 году.

Двумя годами позже этот фильм снова появился на экранах, но уже под другим названием. Не гнушавшийся никакими рекламными ухищрениями, Дранков переименовал свое первое «художественное» кинопроизведение в «Дмитрия Самозванца».

Уже сами эти манипуляции с названием фильма говорят о том, насколько он был далек от Пушкина, хотя бы от приблизительного воспроизведения его трагедии.

И если все же мы сейчас упоминаем об этом фильме, то лишь исключительно потому, что он был первой попыткой воспроизведения русской классики на экране, первой попыткой создания киноиллюстрации к произведениям А. С. Пушкина.

Термин «киноиллюстрация» вполне закономерен по отношению к большинству фильмов первых лет русской кинематографии, пытавшихся перенести образы русской классики на экран. Авторы этих фильмов не ставили перед собой никакой другой задачи, кроме иллюстрирования отдельных отрывков из повестей или романов, кроме чисто механического воспроизведения нескольких наиболее эффектных сцен из драматических и оперных спектаклей, идущих на сценах театров.

Сценария в современном его понимании тогда не существовало. Фильмы ставились по схематическому плану, представляющему собой перечень нескольких сцен. Одним из

первых авторов таких «сценариев» был В. Гончаров, бывший железнодорожный служащий, имевший о литературе весьма смутное представление. Характерно, что когда он в 1909 году обратился в Союз драматических и музыкальных писателей с просьбой «охранять его авторские права во всех кинематографических театрах», Союз ответил ему отказом, подчеркнув, что его произведения «являются механическими и не подходят под определение литературного произведения»<sup>1</sup>. Такие же «сценарии» писались и по произведениям А. С. Пушкина. Так, например, известный дореволюционный, а затем и советский кинорежиссер Я. А. Протазанов, вспоминая о своем первом кинодраматургическом опыте, рассказывал: «...я пришел к выводу, что конкурировать с сочинительским талантом Гончарова совсем нетрудно. Я призвал на помощь любимого поэта и представил руководству ателье свой первый сценарий «Бахчисарайский фонтан»<sup>2</sup>.

Не удивительно, что вышедшая в 1909 году «драма в 7 картинах» «Бахчисарайский фонтан», снятая по этому сценарию самим же Я. Протазановым, была чисто внешним воспроизведением нескольких сцен из пушкинской поэмы, «втиснутых» в шесть-восемь минут.

Если настолько неудачными были первые «пушкинские» фильмы, сделанные даже таким любящим Пушкина человеком, как Протазанов, то можно представить, что получалось у режиссеров-иностранцев!

Почти одновременно с «Бахчисарайским фонтаном» московское отделение французской кинофирмы «Бр. Патэ» выпустило в качестве киноиллюстрации к «Полтаве» десятиминутный фильм «Мазепа». Ставили этот фильм приехавшие из Франции режиссеры А. Метр и К. Ганзен. Они имели значительный опыт работы на парижской кинофабрике «Бр. Патэ», но почти не знали русской литературы и совершенно не владели русским языком. Объясняясь на съемках через переводчиков, они в спешке сокращали и уродовали и без того плохие сценарии по «Грозе», «Тарасу Бульбе», «Бесприданнице», «Поединку».

Такая же судьба постигла в их руках и пушкинскую «Полтаву». Выбрав из поэмы лишь несколько наиболее эффектных фрагментов (Кочубей в темнице, сумасшествие Марии, Кочубей и Орлик), все свое внимание режиссер Ганзен сосредоточил на том, чтобы как можно меньше отойти от популярных иллюстраций к «Полтаве» художника Соколова. Оформлением своим фильм напоминал провинциальный театр. Говоря об этом псевдопушкинском, псевдоукраин-

<sup>1</sup> Н. Иезуитов. Киноискусство дореволюционной России. Сб. «Вопросы киноискусства». 1957. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 253.

<sup>2</sup> Протазанов о себе. Сб. «Яков Протазанов». М., «Искусство», 1957, стр. 290.

ском творении фирмы «Бр. Патэ», историк русского дореволюционного кино Б. Лихачев указывал на наиболее характерные черты этой постановки: «Чрезвычайная опереточность, подчеркнутая еще и типичными театральными декорациями, костюмами, пошитыми по образцам карикатур прошлого века, и обстановка, которая была чем-то средним между балаганом и феериею»<sup>3</sup>.

И если фильм имел все же определенный успех у зрителя, то это объясняется тем, что он был одним из первых игровых русских фильмов, пытавшихся воспроизвести на экране образы популярных произведений русской классики. На таком же уровне был сделан режиссером А. Метром и фильм «Цыганы» (1910).

Несколько ближе к литературному первоисточнику был еще один фильм — «Мазепа», поставленный в 1909 году кинофирмой А. Ханжонкова. Деятельность А. Ханжонкова в целом была положительным явлением в русской дореволюционной кинематографии. Отставной казачий офицер, достаточно образованный человек, А. Ханжонков создал крупнейшую в России кинофирму, которая в выборе сюжетов часто ориентировалась на произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. Н. Островского, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского. Характерным для деятельности «Торгового дома А. Ханжонков и К<sup>о</sup>» было довольно регулярное производство учебных и научно-популярных фильмов, формирование и воспитание талантливых режиссеров и актеров, неоднократные попытки привлечь к работе в кино известных профессиональных писателей, в частности А. Куприна и Л. Андреева.

Эта отчетливо намечающаяся в повседневной деятельности кинофирмы А. Ханжонкова связь кино с литературой — связь, пока что приносившая мало пользы литературе, но зато имевшая большое значение для становления кино как искусства, ощущается и в картине «Мазепа».

В одном из номеров журнала «специально живой фотографии» «Кинемо» за 1909 год был помещен перечень сцен, составлявших этот фильм. Из этого перечня видно, что создатели фильма стремились, по возможности, к полному перенесению сюжета «Полтавы» на экран, не ограничиваясь лишь несколькими отдельными сценами<sup>4</sup>.

Однако вполне естественно, что уложить все содержание пушкинской поэмы в десятиминутный фильм было невозможно. Поэтому фильм отражал лишь внешний ход событий «Полтавы», совершенно обходя и тему «России молодой», и образ Петра, и рассказ об измене Мазепы своему народу.

<sup>3</sup> Б. С. Лихачев. Українські теми в дореволюційній кінематографії. Ж. «Кіно». Київ, 1928, № 4, стр. 4.

<sup>4</sup> См. ж. «Кинемо», 1909, № 15, 2-я стр. обложки.

Из плана было видно, что суть событий «Полтавы» сведена в фильме лишь к личной вражде Мазепы и Кочубея.

Рассказывая в другом номере журнала «Кинемо» об этой кинокартине, фирма А. Ханжонкова в неподписанной информации, посвященной фильму «Мазепа», прямо называла этот фильм «иллюстрацией» «прекрасной поэмы А. Пушкина», а перечень сцен, из которых состояла картина, своеобразный сценарий ее был составлен из тщательно подобранных строк «Полтавы». Несомненно, что, так сказать, «по-сильное» уважение к творчеству А. С. Пушкина чувствовалось и в прозаическом тексте сценарного плана «Мазепы», и во вступлении к сценарному плану, включенных в эту информацию<sup>5</sup>. В них без труда узнавались пушкинские примечания к «Полтаве» и его предисловие к первому изданию поэмы<sup>6</sup>, правда, несколько перефразированные и измененные и, очевидно, поэтому включенные в сценарий «Мазепы» без прямых ссылок на Пушкина.

Несмотря на все благие намерения его создателей, фильм «Мазепа» получился гораздо более близким к оперному либретто, чем к поэме Пушкина, и это, наряду с его краткостью (невероятной для современного зрителя и вполне естественной в то время), обусловило и его фрагментарность, и неестественность актерской игры, и условность художественного оформления.

Все эти первые художественные фильмы снимались с одной, неподвижной точки. Оператор как бы видел происходящее глазами театрального зрителя, сидящего в пятом-восьмом ряду. Никаких наездов, приближений камеры к лицу артиста, никаких панорам, крупных планов и других специфических приемов киновыразительности в фильмах тех лет еще не существовало. Монтаж использовался лишь как технический прием соединения отдельных кусков пленки.

В первых попытках создания фильмов по произведениям А. С. Пушкина, наряду со стремлением поспекулировать на их широкой популярности, явственно ощущается и другое — желание по возможности точнее, полнее и убедительнее передать в пластических образах если не содержание, то, во всяком случае, сюжет произведений Пушкина в пределах тех возможностей, которыми располагало тогда русское кино, еще не вышедшее из «младенческого» состояния.

## 2.

Русское кино в поисках законов, возможностей, приемов молодого искусства неоднократно, как уже отмечалось выше,

<sup>5</sup> См. ж. «Кинемо», 1909, № 16, стр. 14.

<sup>6</sup> См. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. IV. М., Изд-во АН СССР, стр. 304, 305 и 505.

обращалось к произведениям великого русского писателя. Эти фильмы, отражавшие общее положение в русском кино, воспроизводили по-прежнему фрагменты из произведений А. С. Пушкина, упрощая, примитивизируя их образы и замысел. Зачастую выбор на то или иное пушкинское произведение падал совершенно случайно и зависел от самых неожиданных обстоятельств.

Луи Форестье, оператор француз, приехавший в те годы в Россию, а впоследствии ставший одним из известных советских кинематографистов, заслуженным деятелем искусств, в своих воспоминаниях рассказывал, что при выборе сценария для его первого фильма руководствовались возможностью съемок в парке одного из подмосковных дворцов, наличием костюмов эпохи Екатерины II, а также тем, что «известная актриса согласилась играть роль императрицы»<sup>7</sup>.

Все это вместе взятое в соединении с ориентацией кинофирмы А. Ханжонкова на русскую классику навело на мысль об экранизации повести Пушкина «Капитанская дочка». Однако поскольку основное внимание требовалось уделить императрице, из «Капитанской дочки» для будущего фильма была взята лишь одна из отнюдь не основных сюжетных линий, к тому же оказавшаяся в фильме совершенно оторванной от образов и событий повести Пушкина. Л. Форестье рассказывает о содержании этого фильма: «Девушка из дворянской семьи переодевалась в костюм курьера и в таком виде добиралась до Екатерины II. Вручив депешу, она открывала свое настоящее имя и упрашивала императрицу простить ее жениха, попавшего в опалу»<sup>8</sup>.

Как видно из вышесказанного, фильм этот имел самое отдаленное отношение к «Капитанской дочке». Правда, его уже нельзя было назвать «киноиллюстрацией», но и экранизацией он, разумеется, тоже еще не был. Употребляя современную терминологию, можно с известной точностью сказать, что это был фильм «по мотивам» повести Пушкина.

Такой способ обращения к русской классике начинал тогда привлекать кинематографистов. Возможность ничем не ограниченного фантазирования на основе широко известного произведения, внесение в него всяческих домыслов, рассчитанных на любые вкусы, представлялась весьма заманчивой. Особенно в этом отношении «повезло» повести А. С. Пушкина «Выстрел», которая в течение 1911 года была дважды использована для создания фильмов. Одна из этих картин, называвшаяся «Забывтый долг», была сделана в московском отделении фран-

---

<sup>7</sup> Л. Форестье. Великий немой. Воспоминания кинооператора. М., Госкиноиздат, 1945, стр. 30.

<sup>8</sup> Там же.

пузской кинофирмы «Бр. Патэ» режиссером К. Ганзенем, речь с коротком уже шла выше. По свидетельству известного киноведа Вен. Вишневого, сюжет этого фильма был «целиком взят из рассказа А. С. Пушкина «Выстрел»<sup>9</sup>, однако в фильме отсутствовало указание на это заимствование, а имена действующих лиц были изменены. Если учесть, что создание фильма по какому-либо известному литературному произведению всегда было дополнительным поводом для рекламной шумихи и что особенно «Бр. Патэ» превозносили «сенсационность» своих (как они их называли) «русских» фильмов, то можно предположить, что «Забывтый долг» был не очень-то близок к «Выстрелу».

Авторы другого фильма («Второй выстрел») по этой же повести Пушкина пошли еще дальше. Они не только изменили название повести и переименовали всех ее героев, но и по каким-то непонятным соображениям перенесли действие повести в Германию.

Таким образом, фильм, о котором рассказывал Л. Форестье, не был чем-то необычным по своему подходу к классике. Пожалуй, он был в этом отношении даже характерен.

Исказив в достаточной мере замысел Пушкина, перенеся все свое внимание на Екатерину II, авторы фильма, по-видимому, почувствовали, что оставить за своим творением название «Капитанская дочка» было бы слишком самоуверенно. Да и пушкинское название к тому же показалось им, очевидно, маловыразительным. Поэтому фильм был назван звучно и броско: «Курьер ее величества».

Нехудожественность этого замысла была затем усугублена и нехудожественностью его воплощения. Оператором фильма был Л. Форестье, постановщиком — П. Чардынин (впоследствии ставший одним из первых русских режиссеров). Помимо того что оператор и режиссер были малоопытными, начинающими кинематографистами, они совершенно были лишены возможности общаться. Л. Форестье впоследствии вспоминал: «Я абсолютно ничего не понимал по-русски, а режиссер Чардынин, который ставил этот фильм, по-французски знал ровно пять слов, одно из которых «сурега» (по-русски «резать») означало, что съемка окончена, и я могу остановить аппарат»<sup>10</sup>.

Таким образом, весь «творческий разговор» оператора и режиссера на съемочной площадке заключался в том, что Чардынин давал сигнал Форестье крутить ручку камеры, а затем либо тоже знаками, либо при помощи все того же «резать» сообщал о конце съемки. Лишь некоторое время спустя, видя совершенно катастрофическое положение двух основных соз-

<sup>9</sup> Вен. Вишневский. Художественные фильмы дореволюционной России. М., Госкиноиздат, 1945, стр. 14.

<sup>10</sup> Л. Форестье. Указ. соч., стр. 31.

дателей фильма, на помощь им пришли жена владельца кинофирмы А. Н. Ханжонкова и оператор А. А. Рылло, владеющие французским языком.

Ясно, что о решении творческих проблем в процессе работы над фильмом, о проникновении в замысел Пушкина, о бережном отношении к произведению великого писателя не могло быть и речи. Фильм этот получился, по свидетельству самого Л. Форестье, «мало интересным»<sup>11</sup>. Собственно говоря, другим он и не мог быть.

Неуважение к творчеству Пушкина, или, точнее говоря, незнание и непонимание его творчества сказалось и на фильме «Жизнь и смерть А. С. Пушкина», одном из первых произведений биографического жанра. В нем была сделана попытка показать Пушкина с детских лет и до последних дней его жизни. Этот фильм, выпущенный в 1910 году московским отделением французской кинофирмы «Гомон», был поставлен В. Гончаровым по собственному сценарию. Картина была характерна невежественностью ее создателей и прежде всего режиссера и сценариста В. Гончарова. Достаточно сказать, что гениальный писатель, чей «нерукотворный» памятник «вознесся выше... главою непокорной Александрийского столпа», поэт, который в «жестокий век» «восславил свободу», в фильме «Жизнь и смерть А. С. Пушкина» был изображен как добросовестный камер-юнкер, как придворный поэт Николая I. И хотя фильм длительное время не сходил с экранов, большинство отзывов печати оценивало его отрицательно.

Стоит ли удивляться, что наряду с искажением и творчества и биографии А. С. Пушкина многие «пушкинские» фильмы тех лет давали образцы совершенно нехудожественного, ремесленного подхода к оформлению, декорациям, деталям.

В этом отношении характерным примером может служить фильм «Русалка», выпущенный в 1910 году фирмой А. Ханжонкова в постановке и по сценарию того же В. Гончарова. Фильм снимался в Сокольниках на дачном участке с лесом, прудом и «строениями в русском стиле», как вспоминал впоследствии А. Ханжонков<sup>12</sup>. Пруд в кинокартине стал Днепром, «строения в русском стиле» обозначали княжеские хоромы, а для показа мельницы была приспособлена дачная купальня на том же пруду. Для того чтобы купальня была похожа на мельницу, за ней посадили мальчика, который зачерпывал лопатой воду и размеренно выплескивал ее из-за угла.

Когда же по ходу действия потребовалось изобразить на экране подводное царство, авторы фильма, имевшие уже опыт в показе мельницы и хором, решили эту проблему столь же

<sup>11</sup> Л. Форестье. Указ. соч., стр. 32.

<sup>12</sup> А. Ханжонков. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 34.



просто, как и предыдущие. По словам А. Ханжонкова, подводное царство «было нарисовано на большом заднике и прибито к стене архиерейского дома. Оно изображало морские растения, раковины и т. п. На этом фоне восседала на троне дочь мельника, сделавшаяся царицей русалок, а у ее ног возлежал князь...»<sup>13</sup>.

Естественно, что эта «народная драма в 6 сценах с апофеозом», шедшая на экране около десяти минут и сделанная не столько по трагедии А. С. Пушкина, сколько по опере А. Даргомыжского, давала о пушкинском творчестве самое общее и весьма неточное представление, так же как и «Пиковая дама», «Дубровский», «Евгений Онегин», снятые по одноименным операм в 1910—1911 годах.

Не говоря уже о том, что оперные либретто в большинстве случаев не воспроизводят всей глубины и богатства оттенков литературного оригинала, перевод произведения с языка литературы на язык оперы зачастую изменяет и драматургию и композицию литературного первоисточника. Поэтому тот драматургический материал, на который ориентировались создатели «Русалки», «Пиковой дамы», «Дубровского», «Евгения Онегина» и им подобных фильмов, был прежде всего, если не искажением, то во всяком случае переработкой пушкинских произведений. Съемка лишь отдельных сцен таких переработок еще более увеличивала расстояние между этими фильмами и произведениями Пушкина.

Кроме того, в тогдашних фильмах известные театральные актеры еще не участвовали, а настоящих серьезных киноактеров еще не было. В фильмах снимались средние и посредственные актеры второстепенных театральных коллективов, а порой и просто любители. Слепо подражая наилучшим образцам оперной актерской игры, они создавали образы, ничего общего не имеющие с искусством. Точно так же оформители фильмов неудачно подражали оперным декорациям (вообще непригодным, как и все театральное, для кино). Неумелое и бесполезное стремление перенести в кино театральные приемы игры было особенно видно на примерах так называемых «кинодекламаций» и «киноговорящих» картин. Эти картины создавались кустарно, как правило, всего лишь в одной копии и были рассчитаны на декламационное сопровождение актера, стоящего за экраном или возле экрана.

В качестве тем для этих «кинодекламаций» чаще всего использовались популярные стихотворения, отрывки из спектаклей. Естественно, что и произведения А. С. Пушкина нередко звучали в кинозалах: в 1910—1915 годах были выпущены три «кинодекламации» по стихотворению Пушкина «Воевода», две — по «Скупому рыцарю», две — по «Борису Годунову» и

<sup>13</sup> А. Ханжонков. Указ. соч., стр. 36.

три — по «Полтаве». Недостатки, присущие этому жанру раннего кино, были характерны и для пушкинских «кинодекламаций».

Вот, например, как выглядела «кинодекламация» «Скупой рыцарь» (1910) по свидетельству профессора Н. М. Иезуитова: «Герой фильма кричал в публику, размахивал руками, показывал на себя, на бутафорские сундуки. Закончив первую часть монолога, он кидался к сундукам, раскрывал их и снова начинал размахивать руками, то воздевая их «горе», то прижимая к сердцу. Потом с такой же поспешностью устремлялся к сундукам и закрывал их»<sup>14</sup>.

Вся эта в худшем смысле слова театральщина, отразившаяся и на самом подходе к литературному произведению, и на актерском исполнении, и на оформлении, тормозила развитие настоящего киноискусства.

Однако было бы несправедливо умалчивать о том определенном положительном влиянии, которое в те годы оказывали произведения А. С. Пушкина на развитие русской кинематографии.

Молодой способный кинорежиссер Я. А. Протазанов, искренне называвший Пушкина своим любимым поэтом, после первого своего неудачного фильма «Бахчисарайский фонтан» в 1911 году вновь обращается к творчеству Пушкина и ставит по собственному сценарию фильм «Песнь о вещем Олеге», в котором, как отмечал историк кино М. Н. Алейников, ощущалось «стремление режиссера к реализму»<sup>15</sup>. Надо полагать, что не последнюю роль в этом сыграли глубина, драматичность пушкинской баллады, хорошо знакомые сценаристу и режиссеру. Выбор «Песни о вещем Олеге» для экранизации был неслучайным. Протазанов совершенно сознательно экранизировал именно это произведение Пушкина в связи с наступавшим в 1912 году тысячелетием со дня смерти Олега.

Необычным и интересным было использование вступления к «Медному всаднику» в другом фильме, снятом режиссером А. Алексеевым в том же году. Поставив перед собой цель — создание картины, посвященной истории Петербурга, его строительству, всемирно известным культурным, историческим и архитектурным памятникам, — авторы фильма решили реализовать этот замысел в форме видовой картины с определенными элементами, говоря по-современному, научно-популярного фильма. Для придания фильму большей стройности, законченности, выразительности весь документальный материал, посвященный Петербургу, был объединен вокруг образа Петра I. Он был показан стоящим на берегу Балтийского моря, и все картины прошлого и настоящего Петербур-

<sup>14</sup> Н. Иезуитов. Указ. соч., стр. 256.

<sup>15</sup> М. Н. Алейников. Заслуженный мастер советского кино. Сб. «Яков Протазанов». М., «Искусство», 1957, стр. 8.

га проходили в его мечтах о будущем городе. Влияние вступления к «Медному всаднику» на этот фильм, на его композицию и сюжет несомненно. Это подтверждается и названием фильма — «На берегу пустынных волн», и надписями, воспроизводящими пушкинские строки.

Одной из первых попыток создания фильма со специально подобранным к нему музыкальным сопровождением была картина «Кавказский пленник», снятая по одноименной поэме Пушкина кинофирмой Тимана и Рейнгардта в 1911 году на Кавказе. Этот фильм сопровождался музыкой Ц. Кюи, взятой из его оперы «Кавказский пленник» и обработанной специально для фильма.

В 1913 году к пушкинскому сюжету обращается один из пионеров украинского кино, режиссер и оператор Д. Сахненко, организовавший в Екатеринославе ателье «Родина». «Мазепа» был одним из первых фильмов, выпущенных этим украинским, или, как оно тогда называлось, «южнорусским» киноателье.

К тому же году относится и фильм «Дубровский» режиссера А. Гурьева (ученика Я. Протазанова). Этот получасовой фильм, по свидетельству современников, в частности Л. Форестье, «был сделан с большим вкусом и очень понравился публике»<sup>16</sup>; он отличался серьезностью, вдумчивостью режиссерской работы, а также тем, что был сделан непосредственно по повести Пушкина.

В процессе работы над пушкинскими фильмами выявились и нашли свое призвание будущие известные деятели русского кино. Одной из первых ролей И. Можухина была роль разбойника в фильме «Братья-разбойники», снятом в 1912 году кинофирмой А. Ханжонкова. Творчество Я. Протазанова, создавшего в 1916 году выдающееся произведение русского дореволюционного кино — фильм «Пиковая дама», начиналось с «Бахчисарайского фонтана» и «Песни о вещем Олеге». Прочно было связано с экранизациями пушкинских произведений творчество известного русского режиссера, сценариста, оператора и художника В. Старевича, изобретателя объемной мультипликации, создателя первого в мире объемного мультипликационного фильма, автора многих экранизаций классики, в том числе «Руслана и Людмилы», «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказки о рыбаке и рыбке», «Домика в Коломне».

### 3.

«Пушкинские» фильмы В. Старевича, не в пример ранним полуанекдотическим экранизациям, были сделаны на удовлетворительном режиссерском уровне, в большинстве из них играли хорошие актеры, в частности И. Можухин. Сюжет и

<sup>16</sup> Л. Форестье. Указ. соч., стр. 64.

образы этих картин были довольно близки к литературным первоисточникам.

Правда, эти картины тоже не обходились без курьезов. Так, например, в «Сказке о рыбаке и рыбке» и в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях», оператором и сопостановщиком которых был В. Старевич, декорация палат представляла собой задник, на котором эти палаты были нарисованы со всеми деталями, причем впечатление глубины пространства все равно не создавалось, поскольку тени на задниках повторяли все движения актеров. Неточно выбранные детали, непродуманность поведения действующих лиц, отсутствие у авторов фильма ощущения того, как снимаемый материал будет выглядеть на экране, — все это приводило к таким, например, кадрам из «Сказки о рыбаке и рыбке», где, по свидетельству проф. Н. Иезуитова, «рыбак... заходил в море, как в лужу, засучив штаны по шиколотку. И как в лужу, он забрасывал в море свой «невод» — веревочную сумку, с которой домашние хозяйки ходят обычно за покупками»<sup>17</sup>.

Встречаются такие несуразности и в фильме «Домик в Коломне», поставленном на студии А. Ханжонкова в 1913 году режиссером П. Чардыниным, снятом и оформленном В. Старевичем. В этом фильме, например, сцена бритья гусара снята так, что каждому зрителю совершенно ясно видно, как И. Можухин, играющий гусара, просто-напросто отклеивает искусственные усы.

Однако все же не это было характерно для «Домика в Коломне». Незамысловатая история о мужчине, пытавшемся выдать себя за кухарку, была рассказана Пушкиным подчеркнуто как анекдот. Пушкин стремился досадить своим реакционным критикам, в частности Ф. Булгарину, которые требовали от поэта воспевания официозных тем.

Когда Пушкин во время своего пребывания на Кавказе в 1828 году «видел, — как он потом писал, — блистательный поход, увенчанный взятием Арзрума»<sup>18</sup>, а затем, вернувшись в Петербург, опубликовал VII главу «Евгения Онегина», реакционная критика раздраженно писала: «Мы думали, что автор «Руслана и Людмилы» устремился на Кавказ, чтобы напитаться высокими чувствами поэзии, обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев... — и мы ошиблись! Лиры знаменитые остались безмолвными, и в пустыне нашей словесности появился опять Онегин бледный, слабый...»<sup>19</sup>. Этому выступлению Ф. Булгарина в «Северной пчеле» вторил Надеждин, недовольный тем, что по поводу войны 1829 года

<sup>17</sup> Н. Иезуитов. Указ. соч., стр. 257.

<sup>18</sup> А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 737.

<sup>19</sup> Там же, стр. 791 и 792.

«ни один из певунов, толпящихся между нами, не подумал и пошевелить губ своих»<sup>20</sup>.

Пушкин был возмущен этими попытками враждебной критики навязать ему свои темы. В черновике предисловия к «Путешествию в Арзрум» встречаются такие иронические строки: «В «Северной пчеле» неизвестный Аристарх меня побранил не на шутку, ибо, говорил он, мы ожидали не «Евгения Онегина», а поэмы на взятие Арзрума. Почтенный «Вестник Европы» также пороптал на *певунов*, которые не пропели успехи нашего оружия»<sup>21</sup>.

Не случайно эти же мысли и эти же интонации встречаются в первых же строфах первоначального наброска вступления к «Домику в Коломне»:

Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воспел победы россиян  
И написал скорее мадригалы  
На бой или на бегство персиян...<sup>22</sup>

«Домик в Коломне» Пушкин задумывает как полемический, вызывающий ответ Булгарину, Надеждину и всем тем, кто пытался заставить поэта стать певцом царя и царской власти и бранил Пушкина за «отсутствие занимательности» в VII главе «Онегина», за пристальное внимание поэта к повседневной жизни.

Чтобы подразнить своих противников, Пушкин в ответ на их поучения избирает в «Домике в Коломне» сюжет не просто бытовой, а совершенно анекдотический, пустяковый, граничащий с фарсом. Буквально в каждой строке поэмы чувствуется издевка Пушкина над болгаринскими требованиями «в сладких песнях передать потомству великие подвиги современных героев».

Этой совершенно четкой полемической установкой объясняется неразработанность сюжета и образов поэмы. Показ того, кем был в действительности «Маврушка», каковы были его взаимоотношения с Парашей, как герой поэмы справлялся с обязанностями кухарки, — все это очень легко может представить читатель и все это Пушкина не интересует. Подчеркнуто обостренное и вместе с тем совершенно нелепое и вздорное, доведенное до абсурда внешнее действие высмеивало болгаринские требования действительности и занимательности во что бы то ни стало.

Этот полемический подтекст, составляющий подлинную суть «Домика в Коломне», в экранизации был полностью

<sup>20</sup> А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 792.

<sup>21</sup> Там же, стр. 737.

<sup>22</sup> Там же, т. IV, стр. 509.

опущен. Впрочем, это и понятно: вряд ли можно было его передать в фильме вразумительно и доходчиво, да и к тому же вполне вероятно, что авторы фильма им и не интересовались.

Фильм воспроизводил пушкинскую поэму такой, какой она была на первый взгляд: смешной и неправдоподобной историей. Нужно сказать, что к воспроизведению сюжета и образов поэмы П. Чардынин и В. Старевич отнеслись довольно бережно. В фильме не только сохранены все основные сцены поэмы, но многие положения, лишь намеченные Пушкиным, развиты в самостоятельные эпизоды. Так, например, авторы подхватили мимоходное замечание поэта о том, что перед окном Параша

Все ж ездили гвардейцы черноусы...  
Меж ими кто ее был сердцу ближе,  
Или равно для всех она была  
Душою холодна? Узнаем ниже <sup>23</sup>.

Эти несколько строчек авторы фильма развернули в сцены встреч Параша и гусара, ее возлюбленного, а затем в веселую сцену прихода Параша к нему, бритья и переодевания гусара в женское платье.

Строфа поэмы, вкратце очертившая «трудовые будни» мнимой Маврушки, —

Проходит день, другой. В кухарке толку  
Довольно мало: то переварит,  
То пережарит, то с посудой полку  
Уронит; вечно все пересолит. —  
Шить сядет — не умеет взять иголку;  
Ее бранят — она себе молчит;  
Везде, во всем уж как-нибудь подгадит... <sup>24</sup> —

послужила основой для создания веселых и довольно изобретательно поставленных сцен, дополненных фантазией режиссера и актера. Такими можно считать сцены, в которых, например, мнимая Маврушка с явным удовольствием прислуживала Параше; хозяйка хотела взять с собой кухарку в баню, переодетый гусар, оставшись один дома, с наслаждением курил трубку и т. п.

Нужно сказать, что все эти режиссерские реализации пушкинских строк так же, как и указанные сцены, сочиненные авторами экранизации, вполне соответствовали интонации и атмосфере поэмы своей буффонадностью, порой переходящей в фарс.

Это заслуга режиссера П. Чардынина и, конечно, прежде всего исполнителя главной роли гусара артиста И. Мозжухина. Талантливый театральный актер, исполнитель обширного

<sup>23</sup> А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 330.

<sup>24</sup> Там же, стр. 332.

и разнообразного репертуара, И. Мозжухин, незадолго до этого увлеченно сыгравший острохарактерную роль суетливого и проказливого черта в «Ночи перед Рождеством», играет гусара с настоящим комедийным блеском, живо, весело, эксцентрично. Его герой чуть ли не с мальчишеским азартом увлекается переодеванием в женское платье. Он чрезвычайно старательно орудует на кухне, причем, растерявшись в незнакомой обстановке, каждым своим движением что-нибудь разбивает, опрокидывает, ломает, второпях сует кочергу в печь и, естественно, разбивает стоящие в ней горшки. Раскуривая трубку в отсутствие хозяйки, он расхаживает по комнатам широким строевым шагом, задрав юбку и засунув руки в карманы.

И хотя в картине были присущие большинству дореволюционных фильмов недостатки (театральные костюмы и театральный грим, нарисованная на холсте перспектива петербургской окраины, которая видна за окном, и др.), в режиссерском отношении «Домик в Коломне» сделан довольно уверенно. Легкий и четкий ритм действия, свободное движение камеры, чисто кинематографические мизансцены (например, Параша в окне беседует с гусаром, стоящим на улице) — все это способствовало в общем близкой к оригиналу передаче сюжета поэмы А. С. Пушкина.

#### 4.

Последние четыре-пять лет русского дореволюционного кино знаменовались бурным расцветом салонно-психологической драмы, детективно-приключенческих фильмов, псевдобытовой драмы, мелодрамы и прочих жанров, рассчитанных на то, чтобы дать возможность зрителю хоть на короткое время уйти от тяжелых переживаний военного времени.

Те несколько фильмов по пушкинским сюжетам, которые были выпущены в этот период, были проявлением все тех же двух направлений в деле экранизации классики: ремесленные переделки, рассчитанные на самые невзыскательные вкусы, с одной стороны, и попытки нахождения кинематографического эквивалента литературному произведению, по-настоящему художественного решения экранизацией — с другой.

К первой группе фильмов относилась картина А. Дранкова «Братья-разбойники», которая, потерпев неудачу в 1914 году, через год была перемонтирована и снова выпущена под названиями «Степные орлы», «Понизовая вольница», «Волжские разбойники». А. Дранков остался верен себе.

К уже зарекомендовавшим себя создателям беспомощных в художественном отношении фильмов в 1914—1916 годах прибавились новые любители легкой наживы, почувствовавшие в кинематографии верное средство обогащения. Таков

был и Г. Либкен, ярославский колбасный фабрикант, организовавший свою кинофирму. Среди выпускаемых ею фильмов были «Капитанская дочка» (1914) и «В волнах безумия» (1915). Первая из этих картин, совершенно искажая пушкинский замысел, показав Пугачева и его друзей отрицательными персонажами, хоть в какой-то мере сюжетно была похожа на повесть Пушкина. Фильм же «В волнах безумия» был задуман и начат съемкой как экранизация «Медного всадника» (причины для выбора именно этого произведения были весьма характерными — возможность заснять наводнение). Однако из-за того, что вовремя не была снята разлившаяся река, фильм был срочно переделан, переименован и вышел на экраны уже как повествование о переживаниях психически неполноценного человека.

Наряду с этими невежественными и бездарными постановками в те же годы на экранах появлялись и фильмы, продолжавшие линию «Домика в Коломне», линию неглубокого, но внимательного прочтения пушкинских произведений (например, фильм «Руслан и Людмила», сделанный в 1914 году сценаристом, режиссером, художником и оператором В. Старевичем, с И. Можухиным в главной роли), и фильмы, приобретавшие особое значение в связи с участием в них известных театральных актеров. Так, в «Черной шали» (1917) — фильме по стихотворению А. Пушкина — роль пречанки исполняла А. Коонен, а в фильме «Симфония любви и смерти» (1914) по «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» играли артисты МХТа.

И чрезвычайно показательно, что выпущенный в эти годы один из самых лучших фильмов дореволюционного кино — «Пиковая дама» (1916) — был экранизацией, и экранизацией пушкинского произведения. Сценарист и режиссер «Пиковой дамы» Я. А. Протазанов не впервые обращался к творчеству А. С. Пушкина. Начав свою деятельность в кино с «Бахчисарайского фонтана» и «Песни о вещем Олеге», Протазанов, отлично знавший наизусть не только стихи, но и прозу Пушкина, решает создать фильм по «Пиковой даме».

Спектакли Московского Художественного театра «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери» поразили Протазанова своим строгим реализмом, психологической глубиной, тонкой и продуманной режиссурой. У него окончательно созревает мысль — средствами киноискусства передать образы Пушкина так же глубоко, правдиво и выразительно, как у мхатовцев.

На мысль взять для экранизации именно «Пиковую даму» Протазанова натолкнул спектакль Большого театра. «Пиковая дама» была поставлена там в музыкальной постановке С. В. Рахманинова, дирижировавшего спектаклем.

Таким образом, знаменательно, что у колыбели одного из



самых значительных русских дореволюционных фильмов стояли хранители лучших традиций русского искусства, творчества великого русского писателя.

Повесть Пушкина «Пиковая дама» как нельзя лучше подходила для экранизации. Насквозь драматичная, с ярко выраженным внешним действием, с глубокими и убедительными логическими и психологическими мотивировками, с удивительно точным и ярким авторским видением происходящего, отображенным в лаконичных и выразительных деталях, «Пиковая дама» представляла собой чрезвычайно интересный и успешный опыт соединения прозы и драмы. Это делало ее близкой к зародившемуся почти сто лет спустя новому литературному жанру — жанру киносценария, произведению кинодраматургии.

Этот фильм уже ни в какой мере не являлся «киноиллюстрацией», он был настоящим творческим и мастерским переводом прозаического произведения на язык кино, подлинным произведением киноискусства.

Анализ пушкинской повести как отличной литературной основы кинокартины Протазанова, анализ фильма «Пиковая дама», рассмотрение принципов и методов перевода произведения Пушкина на язык кино и т. д. — это тема отдельной работы, посвященной «Пиковой даме» — повести А. С. Пушкина и фильму Я. А. Протазанова.

Здесь же можно отметить, что «Пиковая дама» стала большой творческой удачей, одним из наиболее выдающихся фильмов дореволюционного кино.

Этот фильм вызвал большой интерес у мхатовцев, которые, поздравляя Протазанова с успехом, признали его своим собратом по искусству, увидели в его фильме бережный и вместе с тем настоящий творческий подход к русской классике, к наследию Пушкина.

Фильм «Пиковая дама», вдохновленный пушкинским гением, стал одним из тех фильмов, которые сделали русскую дореволюционную кинематографию настоящим искусством.

Одним из самых последних по времени фильмов, снятых русскими частными кинофирмами, были «Выстрел» и «Станционный смотритель» (1918—1919), также сделанные на материале произведений Пушкина. Однако они ни в какой мере не могли идти в сравнение с «Пиковой дамой», которая и сейчас, через сорок лет после выхода на экраны, увлекает и волнует зрителя.

\* \* \*

Пушкинские произведения, как и произведения других классиков русской литературы, на протяжении всего развития дореволюционного кино были тем источником, к которому постоянно обращались киноработники России.

Лучшие из этих фильмов сыграли положительную роль в становлении реалистических принципов русской кинематографии, развивая художественный вкус и мастерство режиссеров, операторов, актеров.

Вместе с тем лучшие из этих фильмов имели, безусловно, и определенное значение, знакомя самого массового, а зачастую и неграмотного кинозрителя с произведениями Пушкина. Правда, излагались эти произведения чаще всего упрощенно и неполно, но тем не менее роль этих фильмов в популяризации пушкинских произведений была несомненной.

Пушкинское творчество, наряду с творчеством других классиков русской литературы, наряду с лучшими произведениями русского театра, живописи, музыки, было тем животворным источником, из которого черпала силы растущая и крепнущая передовая русская кинематография.

---

ПУШКИНСКИЕ НАУЧНЫЕ КОМИССИИ ИНСТИТУТА  
ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ МФ АН СССР И ОДЕССКОГО ДОМА  
УЧЕНЫХ

---

ПУШКИН  
НА ЮГЕ

Труды  
Пушкинской конференции  
Одессы и  
Кишинева



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ШТИНЦА»  
МОЛДАВСКОГО ФИЛИАЛА АКАДЕМИИ НАУК СССР  
КИШИНЕВ \* 1961